

# **Una propuesta de lectura desde la ékfrasis literaria en *La luz difícil*** **de Tomás González\***

**Claudia Patricia Quintero Londoño\*\***  
cpquilo@hotmail.com

## **Resumen**

El objeto de este artículo es realizar una aproximación interpretativa de la novela *La luz difícil* de Tomás González, a partir de la noción de ékfrasis desarrollada por el semiólogo francés, Michael de Riffaterre. ¿De qué modo funciona esta figura en la configuración de la narración? Elucidar su caracterización y su intencionalidad en la obra es el propósito que anima este recorrido; en tanto que, la ejecución, la descripción y la interpretación de un cuadro son recreadas en paralelo al desarrollo de la secuencia narrativa.

## **Palabras clave**

Tomás González, *La luz difícil*, ékfrasis literaria, recreación, secuencia narrativa.

## **Abstract**

The purpose of this article is an interpretive approach to the *La luz difícil* novel of Tomás González, from the proposal developed by the French semiotician, Michael Riffaterre, on the ekphrasis. How does this work appears in the analysis? Elucidate its function, its characterization and intentionality in the work is the purpose that animates this tour; whereas, implementation, description and interpretation of a table are recreated in parallel with the development of the narrative sequence.

## **Key Words**

Tomás González, *La luz difícil*, literary ekphrasis, recreation, narrative sequence

---

\* Este texto es producto del Seminario de trabajo de grado, orientado por la docente Clemencia Ardila en el marco de la Maestría en Hermenéutica Literaria ofrecida por la Universidad Eafit.

\*\* Licenciada en Educación Español y Literatura, estudiante de la Maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit.

*Por eso digo hoy: ¡cuánto no querría yo/ tener también mis dioses tutelares, / para sacrificarles de vez en cuando algún conejo, / encenderles hogueras de humo espeso, / ponerles frutas, ofrecerles flores! / Pero no los tengo. / Para mí sólo hay estas nubes, / estas palomas que acaban de pasar, / estas plantas intrincadas, esta abigarrada vaciedad, / este lugar del que no se pueden señalar los bordes, / este fresno florecido, / esta abundancia inenarrable mecida por el tiempo, / y que, por ser maravillosa sin interrupción / y sin descanso y para siempre, / es monocorde cuando no logro mantenerme atento.*

(González, 2006: 147)

## Autor y obra

Tomás González, escritor colombiano nacido en Medellín en 1950, inicia su trayectoria en la literatura en 1983, cuando publica su primera novela *Primero estaba el mar*, y aunque su obra no se inscribe en una tendencia estética específica, sí puede decirse que es uno de los escritores contemporáneos más representativos de nuestro país. A pesar de ello, son pocas las críticas y los estudios que se han hecho de su obra.

En algunas entrevistas<sup>1</sup> Tomás González ha reconocido que su obra está permeada de datos autobiográficos: vivencias de toda índole, dolorosas y gratificantes, personas cercanas y lugares de la vida real, con los cuales ha elaborado representaciones en sus novelas y cuentos, incluso en sus poemas. Así por ejemplo, en *Primero estaba el mar* (1983), se narra la historia de su hermano Juan; en *Para antes del olvido* (1987), los diarios de su tío Alfonso, son el detonante de la historia y en *Los caballitos del diablo* (2003), describe la muerte de Daniel, otro de sus hermanos. En el libro de poemas, *Manglares* (2006), no es distinta la alusión a su vida autobiográfica; títulos como “La muerte de Daniel”, “Dora y las lluvias” y, “Cangrejos en el Morrosquillo”, entre otros, dan cuenta de la mimesis que hace el autor sobre acontecimientos referidos a su propia vida. Cabe señalar que Daniel es, como ya se dijo, uno de sus hermanos muertos, y en el poema, más que referirse al dolor por su muerte, se muestra cómo esta transforma su percepción del mundo; Dora es el nombre de

---

<sup>1</sup> “La memoria inventada”, revista *El malpensante*, agosto de 2011, realizada por John Galán Casanova; “Tomás González o el hábito de ser independiente”, revista *Universidad de Antioquia*, oct-dic de 2004, realizada por Ignacio Piedrahita; “Tomás González: un tímido bañado de letras” (<http://www.eltiempo.com/bocas/el-escritor-tomas-gonzalez-en-entrevista-con-revista-bocas/14139527>), realizada por María Paulina Ortiz en junio de 2014.

su esposa y el Morrosquillo es un golfo ubicado en el sur del mar Caribe, en la costa norte colombiana, donde solía ir de vacaciones el autor<sup>2</sup>.

—Verdor”, uno de los cuentos de la obra *Historia de El rey del Honka Monka* (2003), es inspirado por la postura trágica que asume un tío suyo ante la muerte del hijo. En la historia el personaje protagonista se llama Boris y es un artista reconocido, pero frente a la muerte de un ser amado, que parece ser su hija, cae en el desgano y deja de pintar. Nada le importa y su degradación es tal, que llega hasta la indigencia y el desencanto:

Se dormía en un sitio y se despertaba en otro, le aparecían mantas en los hombros, guantes en las manos. Del aire caían monedas, que miraba un rato, asombrado, y luego recogía. Le aparecían peladuras infectadas en los codos, yagas en los sobacos. [...] La gente se cambiaba de acera cuando lo veía venir” (González, 1995: 36).

Sin embargo, en ese estado retoma el dibujo, en parte porque con ello consigue algún dinero para poder comprar licor, pero también porque es un acto que le permite abstraerse del mundo y de sí mismo: —Y en aquel espacio cavernoso, roto de vez en cuando por el estrépito de los trenes, dibujaba” (1995: 34). Con todo, pareciera que el arte es un asunto tan sublime que, en ocasiones, su realización no dependiera ni de la voluntad.

En la línea de lo autobiográfico, *La luz difícil* (2011) es también una invención que muestra, en buena medida, el viaje prolongado del escritor a Estados Unidos, pues algunos de los escenarios presentados en la historia tienen que ver con los lugares en que vivió en compañía de su esposa —tres años en Miami y luego dieciséis en Nueva York—, datos que se encuentran diseminados en la extensión de la novela: —[...] Yo había conocido Miami y los Cayos en un viaje anterior y quería trabajarlos en mi pintura [...] Empecé a recorrer las costas urbanas y semiurbanas de Brooklyn y Nueva Jersey y a tomarles fotos y pintarlas [...]” (González, 2011: 15).

Ahora bien, para Tomás González no solo los acontecimientos referidos a su vida se vuelven pretextos de sus narraciones; un acercamiento a obras como —Verdor” y *La luz difícil* develan su interés en el arte visual y, por qué no decirlo, en las posibilidades

---

<sup>2</sup> Para ampliar esta información puede consultarse en: Revista *Universidad de Antioquia*, núm. 0278, oct.-dic, 2004, revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, núm. 1, ene-jun, 2012 y en *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar* de la autora Paula Marín.

narrativas que otorga la relación entre el arte y la literatura. Así, en la novela el protagonista también es un artista que igualmente pierde un hijo, solo que, contrario a Boris –personaje protagonista de *Verdor*–, en el acto de pintar encuentra una especie de catarsis y de sublimación; además manifiesta con un lenguaje retórico las sensaciones y pensamientos que le inspiran no solo sus pinturas, sino también el entorno que contempla:

Pinté una motocicleta que encontré medio sumergida en una playa y cubierta de algas. Me gusta cómo lo que el hombre abandona se deteriora y empieza a ser otra vez inhumano y bello. Me gusta esa frontera. [...] Dos veleros pequeños y blancos como gaviotas cruzaban el agua tranquila, que era azul oscuro mar adentro donde se envolvían las olas que desplegaban luego sus telas y brocados en la arena (González, 2011).

No en vano, los protagonistas de estas dos historias parecen las dos caras de una moneda: uno, a quien ni la belleza del arte lo salva, el dolor de la muerte lo aniquila como ser, lo abstrae completamente de la sociedad y, paralela a él, su obra cae en decadencia; y otro que, reconocido como un gran pintor, se fortalece a pesar de la presencia de la muerte en su vida y su empeño en darle un fin óptimo a su obra, es una constante.

Es notoria la afinidad de Tomás González con las artes plásticas. En una entrevista que concede para la revista *El malpensante*, expresa su inclinación por la obra de pintores como Velázquez, Goya, Rembrandt y Bacon, pues le llama la atención cómo plasman en sus cuadros un gran contraste entre luz y sombra; también dice que se detiene a observar trabajos fotográficos como el de Diane Arbus<sup>3</sup>, donde “la belleza y el horror son representados, de manera diáfana, como las dos caras de una misma moneda” (Casanova, 2011: 49). Asimismo son mencionados en la novela pintores como Goya, Munch, Millais, obras como “Ofelia muerta”, “La Catedral de la Sagrada Familia”, “El grito”, y son tratados temas del ámbito de la pintura que le inquietan al artista, tales como los paisajes, la técnica, la estética y las tonalidades, en este caso, de la luz y del agua en su obra.

---

<sup>3</sup> Fotógrafa estadounidense que eligió a personas marginales para sus fotografías: gemelos, enfermos mentales, gigantes, familias disfuncionales, fenómenos de circo, etc. Los personajes miraban directamente a la cámara, lo que hacía que el flash revelara sus defectos. Su intención era producir en el espectador temor y vergüenza. La fotografía de Arbus representa lo normal como monstruoso: cuando fotografía el dolor, lo encuentra en personas normales. Provoca que la gente presuntamente normal aparezca como anormal. Rompe la composición, sitúa al personaje en el centro. Su mirada siempre es directa, con tensión y fuerza. Para ella no existía el momento decisivo, trabajó en continuo espacio temporal y obligaba a los retratados a que fueran conscientes de que estaban siendo retratados. Buscaba una mirada nueva, pasando del tedio a la fascinación.

En este orden de ideas, en el contexto literario se encuentran obras que articulan la palabra y las artes plásticas en el desarrollo de sus propuestas narrativas. Es el caso, de *Elogio de la Madrastra* (1988), novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa y de *Esto no es una pipa ensayo sobre Magritte* de Michel Foucault (2004), por citar solo algunas, donde, de acuerdo con Giraldo, las imágenes no son consideradas como simples adornos en sus portadas o como páginas recreativas al interior del texto, “[...] sino más bien como elementos constitutivos de la misma obra, de lo que acontece, de sus proximidades y alrededores” (2011: 243).

Las imágenes, son pues, líneas discursivas puestas en escena para ser leídas. Es a partir de estas que se detona y desarrolla la trama, que se construyen los personajes y sus acciones, que se develan historias y que ponen en cuestión la manera de ver las cosas, de pensar y de existir. Es así que “en la novela de Vargas Llosa, se incorporan obras de arte reales para elaborar toda una trama erótica en el seno de una familia burguesa” (Giraldo, 2011: 243); Foucault por su parte, las usa para plantear un cuestionamiento sobre el pensamiento predispuesto y condicionado en torno a las relaciones que se presentan entre texto e imagen, donde muchas veces lo que se ve no corresponde al objeto observado, es decir, ante la presencia del dibujo de una pipa nos remitimos de forma convencional a designarla con una única palabra, agotando la posibilidad de ser nombrada de otra forma.

En el caso de Tomás González, las imágenes se constituyen en una propuesta que ficcionaliza la incidencia del arte en la vida de un personaje que vive experiencias estéticas, provenientes de la contemplación de su entorno, de obras pictóricas –propias y ajenas– y de la vida misma, además de que asume una postura estética frente al dolor de la muerte. De este modo, la correlación entre temas artísticos y literarios desemboca, precisamente, en esta invención con tono realista.

La propuesta del escritor de *La luz difícil*, además de mostrar situaciones propias del mundo real como la impotencia ante la muerte y la visión sobre el dolor, entre otras, también permite una reflexión acerca de la relación existente entre la pintura y la literatura en el proceso de creación y configuración de un mundo ficcional; en esta novela, puede notarse una relación de correferencialidad, que las mantiene en un plano de equilibrio, es

decir, se muestra cómo el mundo de la imagen (para el caso un cuadro) y el mundo del relato, se van equiparando durante la construcción y el desarrollo de la trama. En esa medida, la estrategia narrativa de la que se sirve el autor es la figura de la écfrasis, cuya función esencial es la representación verbal de un objeto artístico. La écfrasis, en el caso de esta novela, media entre la configuración del hilo narrativo de la historia y el desarrollo del tema, a partir del ejercicio descriptivo e interpretativo de una pintura que es un objeto puramente ficcional y que representa la transformación del personaje protagonista. Cabe preguntarse, cómo ese objeto habla del arte y cómo el arte a su vez habla de la vida misma. En lo que sigue, primero se describe brevemente la noción de écfrasis, desde diversos puntos de vista, para luego analizar su función en la novela *La luz difícil*.

### **Écfrasis: punto de encuentro entre imagen y palabra**

Michael Riffaterre (2000) presenta una conceptualización de la écfrasis y las categorías aplicables en la interpretación de obras narrativas que plantean conexiones entre el arte y la literatura y propone hablar de écfrasis literaria. Esta funciona como una descripción narrativa basada en una idea del cuadro, en una imagen del artista y en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte; busca la admiración del lector y tiene por objeto obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria, que pueden formar parte del decorado o tener una función simbólica, o incluso motivar los actos y las emociones de los personajes (2000: 162); como sucede en *La luz difícil*, donde el pintor manifiesta todo tipo de comentarios y sensaciones a partir de un cuadro inexistente y, dado que solo existe en el discurso de esta narración, al lector le corresponde imaginarlo.

El autor plantea que la écfrasis, como un caso particular de descripción, da origen a procedimientos que son del orden de la mimesis<sup>4</sup>. En este sentido, Danilo Albero propone

---

<sup>4</sup> Consiste en la imitación de la realidad de la vida. [...] otras veces la mimesis puede ser artística y corresponde al discurso literario, a la poesía, donde la contemplación de lo imitado produce deleite y capta la simpatía del receptor para servir a un propósito didáctico, [...] pues la poesía instruye de manera mimética, no teórica. En suma [...] consiste en mostrar la realidad de la vida, del contorno humano, individual y social, que se condensa en la obra en forma tipológica, en un grado de ~~totalidad~~ rapidez y esencial”. De este modo la obra de arte permite dominar e interpretar la realidad. [...] la mimesis artística no persigue la verdad sino la verosimilitud. [...] Los elementos o medios auxiliares de la mimesis literaria son: el diálogo, los diferentes tipos de descripción, [...] los personajes y el lenguaje figurado (Beristáin, 1997: 334). En esta dirección,

que la écfrasis puede definirse como representación, interpretación y creación, lo que le otorga un rol dentro de las actividades miméticas, ya que –sea cual sea el tipo de descripción, siempre hay que tener presente que mimesis es una ~~–~~representación”, pero también una ~~–~~interpretación” o ~~–~~recreación” y estas son las tres acepciones [...] más adecuadas para la palabra. [...] De acuerdo con esto, hay una relación entre écfrasis y mimesis” (Albero, 2007: 5). Así pues, la representación verbal de la obra pictórica es una interpretación que nace de estados emocionales intensos de quien la enuncia y, por lo tanto, la información que recibe el lector es más bien ~~–~~una ilusión referencial que la reproducción auténtica del objeto”<sup>5</sup> (Riffaterre, 2000:162). Según el semiólogo francés, la écfrasis también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan solo hace visible una interpretación dictada, menos por el objeto real o ficticio, que por su función en un contexto literario.

Por su parte, Pedro Agudelo (2011) coteja teorías e investigaciones relacionadas con el concepto de écfrasis y referencia, en términos generales, tres tipos de acuerdo con la intención: la primera de ellas es la *écfrasis mimética*, que se puede definir como una traducción real del objeto descriptivo, pues hay en ella una especie de reproducción de la cosa; la segunda es la *écfrasis interpretativa*, una traducción en la que el observador-descriptor pone en juego su carácter crítico y ofrece una interpretación; esta es la que, según su carácter atributivo, sería la más empleada por la crítica de arte. Finalmente, la *écfrasis recreativa*, es la que se podría llamar sin duda, la écfrasis propiamente literaria, en la que caben homenajes de escritores a artistas visuales, pero también las significaciones producidas y luego ~~–~~reproducidas” por la palabra a partir de una obra de arte, es decir, el efecto que le produce al espectador-poeta la obra de un artista visual o plástico (Agudelo, 2011: 90).

Debe señalarse entonces, que la écfrasis recreativa o literaria es la que interesa para el objetivo de este trabajo, dadas sus características. Precisemos: la écfrasis es ilusoria porque

---

plantea Riffaterre que en el texto ecfrástico hay mimesis doble ya que, este es una representación de una representación (2000, 160).

<sup>5</sup> De allí que, el mecanismo de efecto de realidad constituye una variedad de ilusión referencial; el lector, en lugar de estar guiado por una doble mimesis –representación de una representación–, debe sacar sus propias conclusiones de los indicios (referentes de los objetos representados) y de la sustitución del discurso descriptivo por un discurso hermenéutico (Riffaterre, 2000:162).

el cuadro aludido en la novela no existe en el mundo real, es una obra de la que el narrador –caracterizado como un pintor– cuenta su proceso de creación, las dificultades que se le presentaron, cómo eligió el tema, etc., y las interpretaciones sobre el cuadro nacen de sus estados emocionales; además hay una mimesis doble porque inicialmente hay una representación pictórica y luego se origina, a partir de esta, la representación verbal; así, lo que relaciona al lector es una representación, por medio de la écfrasis, de escenas visuales, auditivas y emotivas, entre otras.

En virtud del recorrido que hace Agudelo por los diversos postulados, señala, a modo de conclusión, que la figura de la écfrasis recreativa o literaria cuenta con unos rasgos particulares, tales como la objetivación, que se da a través del sujeto enunciativo; la alusión a las gamas cromáticas, como evidencia de la descripción; el símil, que contribuye en la composición; los deícticos, habituales en el juego ecfrástico; referencias a la mirada y la aparición de verbos de visión para identificar el referente poético con la imagen pictórica y el sujeto con la figura del artista; la narrativización de la escena más allá de la escena, que libera la instantaneidad y la estaticidad de la escena pictórica; la asignación de vida al relato, la cual acerca al lector –desde la creación de una imagen visual– a un efecto de visualización, como si se estuviera ante el original; destreza en la selección verbal y capacidad imaginativa; y por último, el incremento del grado de figuración poemática (Agudelo, 2011). De acuerdo con estos planteamientos, en lo que sigue, se analiza la única écfrasis y los seis enunciados ecfrásticos de tipo literario, que se encuentran en la novela.

### **Un cuadro que traza la ruta narrativa de una novela**

*La luz difícil* está conformada por treinta y tres capítulos cortos que no exceden de cinco páginas cada uno. Lo interesante es que mediante la técnica de la analepsis<sup>6</sup>, en cada capítulo el autor logra dilatar los hechos que desencadenan el punto culmen de la historia marco, referida al relato de un hombre –ya viejo– sobre su pasado, en el que fue un

---

<sup>6</sup> O anacronía: consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos. / Genette, describe este juego retórico [...] el discurso presenta los hechos relatados en un orden diferente a aquel en que supuestamente ocurrieron; [...] el discurso propone el momento de informarnos de las ocurrencias habidas con anterioridad, en cuyo caso se trata de la anacronía denominada analepsis, o exposición retardada o retrospección (Beristáin, 1997: 47).



reconocido pintor. En ella hay dos historias enmarcadas y entrelazadas: la de la obra en desarrollo de uno de sus cuadros y la de la muerte asistida de Jacobo, su hijo. David, casi a sus ochenta años, en un presente donde se ve obligado a dejar de lado la pintura –su mayor pasión– porque está a punto de quedarse ciego, decide narrar a modo de memorias<sup>7</sup> la dolorosa experiencia que vivió. El relato está centrado en las alusiones permanentes a una pintura en particular, en la que según parece, al protagonista le costó bastante lograr el detalle: los matices en el agua que reflejaran la profundidad abisal de la muerte. Alterna esas alusiones con información sobre su oficio como pintor, las críticas a su obra y los temas que elegía para pintar, entre ellos la luz y el agua; con las referencias a la muerte planeada de Jacobo, al sufrimiento de la familia, a la cotidianidad –del pasado y del presente– y con sus reflexiones. En todo caso, el cuadro es el punto de partida para entretejer ambas historias.

Conforme a lo anterior, el interés se centra en comprender cómo el autor –con un lenguaje sencillo pero elocuente, donde cobran importancia los intertextos, el lenguaje poético y la interpretación–, desarrolla toda una trama con saltos simultáneos en el tiempo y cómo metaforiza el dolor y el silencio a partir de la experiencia estética del artista, asunto que consigue despertar diversas sensaciones en el lector.

El escenario en el que se mueven los personajes de *La luz difícil* es el del sufrimiento, provocado por el dolor y la muerte del hijo. En lo que corresponde a David, frente a la determinación de Jacobo, su postura es ética, de respeto y comprensión. No hay en él palabras de ruego para que su hijo desista, pero en su interior se derrumba. Sin embargo, su salida es el arte, él se abstrae en su propia obra pictórica e interpreta el cuadro. Así por ejemplo, en la obra literaria, el personaje afectado por la contemplación de su pintura deja de lado los detalles físicos o externos para enunciar el sentido que cobra para sí. Es en este

---

<sup>7</sup> También puede hablarse de —“nóvela de confesión”, en la que [...] asistimos a la perspectiva y desventuras del personaje, sus éxitos y sobre todo sus fracasos. Sin embargo, esto no es lo más importante. Lo que realmente le otorga novedad a este modelo narrativo es, [...] el uso confesional y autobiográfico de este, que nos permite ver cómo crece interiormente el personaje, cómo se forja una personalidad, cómo le van cincelandos los reveses de la vida. En resumen, la utilización de la primera persona narrativa sirve para enseñarnos desde el punto de vista más próximo y adecuado, el propio discurso del personaje, cómo va haciéndose la intimidad de éste (Alberca, 2007: 89-90). En *La luz difícil* funciona esta noción, ya que, es la historia de un viejo de casi ochenta años que cuenta sus recuerdos sobre personas y experiencias, rescata emociones y reconstruye sus sentimientos.

ejercicio que el lector presupone o conjetura acerca de la intención de quien enuncia la écfrasis.

En efecto, el primer acercamiento que nos hace el narrador a la obra pictórica es, precisamente, a través de una écfrasis, ubicada al comienzo del segundo capítulo. Esta écfrasis es la única del relato –los demás son enunciados ecfásticos–, por eso es de vital importancia. Es la descripción del cuadro a partir del cual se desarrolla el hilo conductor de la historia, es el elemento central, tanto así que, como parte del argumento de la novela, el mismo cuadro deviene en protagonista. Asimismo, anuncia los temas que atraviesan la extensión de la novela: por un lado, la luz y el agua –objeto de preocupación del artista–; por otro, el dolor de la muerte –que marca la vida del protagonista–, representado por la espuma de la pintura y que, representa el tema de la obra literaria. Es el dolor causado por la prolongada enfermedad del hijo y por lo inevitable de su muerte. Por eso la espuma es caótica, incomprensible. La relación entre el agua y la espuma es como la relación entre la vida y el dolor, porque este es inherente a la existencia, –son separadas e inseparables” (González, 2011: 12):

El tema de mi pintura era la espuma que forma la hélice del ferry cuando, al dejar el muelle, acelera el motor en el agua verde de la que borbota. El color esmeralda del agua me había quedado pálido, superficial, pensé, como caramelo de menta vitrificado. Aún no lograba que, sin verse, sin hacerlo evidente, se sintiera la profundidad abisal, la muerte. La espuma aparecía bella, incomprensible, caótica, separada e inseparable del agua. La espuma estaba bien.

Por la época de ese trabajo, que había empezado hace ya un año –en el verano del 98– pasaba yo días enteros en el ferry, yendo y viniendo de Manhattan a Staten Island, una y otra vez, a veces tomando cerveza, siempre mirando el agua (2011: 12).

Lo primero a resaltar es que en esta écfrasis hay una doble mimesis<sup>8</sup> dado que, el lector está obligado a aceptar la recreación, es decir, la representación verbal que

---

<sup>8</sup> En primer lugar, ésta cumple con las tres acepciones del significado de mimesis [...] la écfrasis es –representación”, pero también es –interpretación” o –recreación”. El escritor que se inspira en una obra plástica nos está ofreciendo su propia visión de la misma [...] con lo cual también su obra se reviste de un valor interpretativo y didáctico, atributo de la mimesis. Pero en su accionar artístico, el poeta no solamente labora y nos ofrece una ficción posible en un mundo posible, con lo cual crea y –recrea” –en sus dos acepciones, con fuerte énfasis en el sentido lúdico del término- o –interpreta” –en todas sus acepciones– [...] Pero además, [...] la écfrasis como ejercicio mimético puede cumplir –o ampliar– otra posibilidad [...]

expresa David de su propia representación pictórica; así, ~~de~~ debe sacar sus propias conclusiones de los indicios metalingüísticos y [...] de la sustitución del discurso descriptivo por un discurso hermenéutico” (Riffaterre, 2000: 162). Además, el cuadro es una invención, por eso el lector no tiene la posibilidad de cotejar la imagen con lo que se dice de ella, y aunque esta se diera, seguiría siendo una interpretación particular del pintor-espectador. Valga entonces revisar los diferentes indicios metalingüísticos presentes en la écfrasis citada y, simultáneamente, señalar de acuerdo con Agudelo, varios de los rasgos planteados. Así, hay alusión a las gamas cromáticas (verde esmeralda, menta vitrificado); se presenta un símil que contribuye en la composición; hay referencias a la mirada (evidente, aparecía) y aparición de verbos de visión (verse, mirando), para identificar el referente poético con la representación verbal (Agudelo, 2011: 90).

La representación empieza a poner en juego, además de la vista, otros sentidos como el gusto y el olfato cuando enuncia términos como ~~e~~aramelo de menta vitrificado”, y es tan vívida que el lector puede imaginarse la pintura e identificarse con las sensaciones del protagonista. En ella describe el tema del cuadro ~~la~~ espuma y empieza a manifestar su inconformidad con el resultado en los tonos del agua, elemento de mayor complejidad por el propósito que encierra.

El pintor-espectador se absorbe en la contemplación, en ese acto de compenetración con el objeto pictórico, lo ~~e~~uestiona” y expresa su inconformidad. La experiencia estética<sup>9</sup> que vive el personaje, tiene tal fuerza imaginativa que permite las manifestaciones sensoriales que guían al lector a inferir cierta desazón en él; además, al verbo ~~p~~ensé” lo anteceden y preceden adjetivos calificativos que muestran grados de insatisfacción del pintor: ~~p~~álido”,

---

acercar fragmentos ampliados de una obra de arte, o detalles poco accesibles u ocultos al ojo humano, o transformar el valor cultural de un objeto u obra arquitectónica en valor exhibitivo [...]” (Albero, 2007: 13).

<sup>9</sup> Concepto estudiado ampliamente por Hans Robert Jauss. Interesan aquí su aspecto reflexivo, en el que el observador saboreará estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel de observador y sepa disfrutarlo (Jauss, 1986 :34 ); su aspecto receptivo, en el que la experiencia estética se diferencia del resto de funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se ~~v~~ea de una manera nueva”, procura placer por el objeto en sí, placer en presente, eliminando, así, la obligación del tiempo por el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posible de actuación; [...] por último su aspecto comunicativo posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser (Jauss, 1986: 40).

–superficial”; y, el verbo reflexivo –se sintiera” devela el deseo del pintor por hacer partícipe de su experiencia a otros, es decir, que esos otros sientan la profundidad abisal de la muerte.

Además, en la descripción-interpretación se evidencian tintes de un efecto de elogio, pues él mismo admira lo que ya le parece bien logrado, –la espuma estaba bien”. Según Riffaterre, este efecto de elogio se debe a la aparición de la silueta del artista implícitamente; por eso el lector siente su presencia en el momento en que el texto insiste en el éxito, es decir, se trata de la eficacia del artificio del cuadro, porque este éxito es como la huella dejada por la mano de un maestro, es un logro o la alusión a una dificultad vencida o no. De ahí que el efecto no dependa de la selección de ejemplos convincentes, sino de aseveraciones o de aserciones de excelencia enunciadas en diversos tonos (Riffaterre, 2000: 166,167).

Obsérvese que según Riffaterre, lo que determina la representación no es la obra representada, la cual, no es tanto el objeto como el pretexto de aquella. El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso, y como la pintura es descrita para servir de cláusula a la secuencia verbal, en modo alguno se puede definir la écfrasis literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es al cuadro sino a su espectador (Riffaterre, 2000: 174). En esa dirección, debe hacerse notar cómo se evidencian los sentimientos del pintor en esta descripción de su cuadro a través de un lenguaje retórico.

El uso de un lenguaje retórico es otra de las características de esta écfrasis. No solo hay términos que la embellecen, sino que el uso del símil para comparar el color pálido y superficial del agua con la menta vitrificada, alude a la transparencia y a la falta de color, por defecto, de sentido, del sentido que deseaba plasmar David en su pintura; la sensación a la que remite es de frío, de desconcierto, desazón. La búsqueda de –la profundidad abisal” es el anhelo de comprender y aceptar la realidad de que su hijo había decidido morir, asunto referido desde el primer capítulo:

Dormí casi cuatro horas seguidas, sin soñar, hasta que a las siete me despertó la punzada de angustia en el vientre por la muerte de mi hijo Jacobo, que habíamos programado para las siete de la noche, hora de Portland, diez de la noche en Nueva York (González, 2011: 11).

Él toma solo un detalle, no es capaz de concretar el agua en armonía con la espuma, es eso lo que lo moviliza y lo inquieta. No sabe darle forma a ese sentimiento de dolor que parece, quiere ver reflejado en el cuadro.

Ahora bien, la luz es equiparada dentro del cuadro con el agua, porque simbólicamente la visión del agua como elemento creador de la vida, no solo remite a esa bolsa uterina en la que se da la gestación. El agua, con su eterno flujo y reflujo y con sus tempestades ha sido asociada a emociones destructivas. Por eso puede asociarse esa búsqueda de luz en el agua de la pintura con el sentir tormentoso de David.

En la segunda parte de la écfrasis, David expresa “comentarios”, detalles que están por fuera del cuadro referidos a la rutina que solía llevar por los días en que lo pintaba; pero no dejan de tener importancia, puesto que la intención era mirar uno de los temas de su representación: el agua. Al respecto dice Riffaterre, que en los comentarios la obra de arte desaparece para incorporarse un relato explicativo periférico, de tal forma que estos muestran lo que precede o lo que sigue al momento de representar; así, la écfrasis tiende a seleccionar lo que el cuadro excluye, es decir, hay una expulsión del sentido fuera de la imagen, por eso los comentarios evocan detalles que no figuran en el cuadro, atravesados por las percepciones sensoriales de quien cumple el papel de intérprete (Riffaterre, 2000: 163-164).

Los comentarios, como puede observarse, tienen que ver con la fecha en que sucedieron los hechos que detonan las historias y son indicios, desde ya, sobre el tema de su pintura: el agua. Así pues, nos encontramos ante una narración que, aunque corta, habla de unos hechos enmarcados en un tiempo y en un espacio. En palabras de Agudelo “hay una narrativización de la escena más allá de la escena, que libera la instantaneidad y la estaticidad de la escena pictórica” (Agudelo, 2011: 90).

A lo largo de la novela aparecen diseminados, alusiones a la pintura y enunciados ecfrásticos organizados como partes de un todo y en el plano de la secuencia están ubicados de un modo tal, que se van constituyendo en los matices que forman la imagen del cuadro. El primer enunciado ecfrástico aparece en el capítulo trece, por eso es conveniente revisar, siguiendo el orden en el texto original, uno a uno cada enunciado. Pero antes, si la

pretensión es seguir un orden, es oportuno tratar los temas del agua y la luz, pues, no es casual, que entre la primera écfrasis y el siguiente enunciado ecfrástico exista un lapso en el relato de once capítulos.

Resulta que entre el capítulo dos y el doce –que representa una tercera parte de la extensión total de la novela– el narrador familiariza al lector con los sucesos. Y hace alusiones en paralelo a su vida como artista y al desarrollo de la muerte asistida de su hijo, programada para el día en que comienza el relato; recordemos que David ya está viejo y todo lo que narra está mediado por la rememoración, así, regresa al presente y también habla de sus rutinas, dentro de las cuales está la escritura de esa historia del pasado.

En esta parte del texto no hay écfrasis, pero aparecen alusiones permanentes a los términos luz y agua, acompañados de diversos calificativos y, en algunos casos, de expresiones con ciertos grados de sinonimia que revelan las sensaciones del personaje-protagonista. Así, algunas hablan de sus rutinas como artista y de sus preferencias en cuanto a los temas para sus pinturas : [...] ~~y~~endo y viniendo de Manhattan a Staten Island, una y otra vez, siempre mirando el agua [...] En Miami pinté una serie de paisajes al óleo, estudios de la luz y del agua [...] empecé la serie de paisajes marinos” (González, 2011: 12, 15, 18); otras se refieren por ejemplo a la luz que necesita para pintar como condición del espacio físico: ~~F~~ueron difíciles los primeros meses en Nueva York, no para Sara y los niños, para mí que tenía tanto requisito de luz, espacio, silencio [...] le pregunté que si tenía buena luz y me dijo que sí [...] Ventanas grandes, luz excelente” (17, 18); en otros momentos del relato aparecen haciendo referencia a la ceguera progresiva que padece ya en su vejez, a esa luz que se le va poco a poco: [...] cada vez se vuelve más imprecisa y abisal a medida que va decayendo mi vista [...] Más que la mala vista ~~p~~ues la mala vista ya me hace sentir inseguro [...] salgo a mirarlos al corredor trasero –o a saber que están allí, mejor dicho, pues poco los veo ya– (20, 23, 52, 62,); y también se encuentran algunas frases en las que se evidencian estados de emotividad o actitudes del espíritu, como la serenidad por ejemplo: ~~e~~l modo de ser a la vez suave como el agua [...] Es el estruendo mismo de la luz. Difícil vivir algo más hermoso [...] apagar el alma [...] Dos veleros pequeños y blancos como gaviotas cruzaban el agua tranquila [...]” (27,31, 43, 44).

En esta serie de enumeraciones puede apreciarse la relevancia que adquieren estos dos elementos en la novela. Primero, porque para el pintor son los temas –eje” de su obra en general; segundo, son metaforizados de acuerdo con lo que sucede en ciertos momentos; así, a medida que se acerca el final de la vida de Jacobo, se van volviendo más intensas las expresiones: “[...] me encerraba al oscuro en la habitación a no oír ni ver [...] El cementerio entró en la oscuridad total y en el cielo azul se puso casi negro [...] mientras sentía la oscuridad entrar en mi interior, llena de estrellas invisibles” (González, 2011: 63, 71, 130); la recurrencia de la palabra luz es mayor y tiene relación directa con el título, entonces es la luz difícil de contenerse, de reflejarse, ¿de encontrar?. Para David puede ser una búsqueda y una necesidad de comprender lo que está viviendo.

En virtud de lo anterior, es preciso decir que los enunciados ecfrásticos que se analizan a continuación tienen una función simbólica, atendiendo a la recurrencia del agua y la luz – conceptos que remiten a lo que fluye con serenidad– que para David, alcanzar a configurarlos en la pintura, representaba la terminación de su obra satisfactoriamente. Una característica importante es que David es el pintor, espectador e intérprete del cuadro, lo que condiciona los enunciados, es decir, no se trata de una obra extraña, le es del todo familiar y conoce absolutamente todos los datos sobre el antes, el durante y el después de su composición. No en vano, el cuadro se va constituyendo a la par que se cuenta la otra historia; son como un conjunto de sutiles encuentros que conforman la historia marco.

Así, se tienen seis enunciados ecfrásticos, que se citan, dado que a través de ellos se pueden observar diferencias y un desarrollo paralelo de las historias. Por un lado, se acrecienta el efecto catártico<sup>10</sup>; se llega a los límites de la situación que implica el suicidio asistido del hijo y, por otro lado, también se incrementa en la misma dirección el dolor, la emotividad frente al cuadro. Este enunciado aparece en el capítulo trece; es importante tenerlo presente dado que está relacionado con los sucesos que le anteceden. Como se dijo anteriormente, la narración empieza justo el día programado para la muerte asistida de Jacobo. Él y su hermano Pablo viajaron dos días antes hacia Portland, donde se llevaría a cabo el procedimiento y se comunican vía telefónica de manera permanente con la familia,

---

<sup>10</sup> Para Jauss la *katharsis* puede entenderse como la función comunicativa de la experiencia estética; la define también como –el placer que en las propias emociones, producen la oratoria o la poesía y que pueden llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar el ánimo” (Jauss, 1986: 159).

pero al finalizar el día llaman para avisar que el médico encargado no podría cumplir con el compromiso y que se posponía para el siguiente. A partir de este momento (capítulo trece) y a medida que se acerca el límite, se desencadenan sensaciones intensas. Veamos:

Pero únicamente la luz, siempre inasible es eterna. Y la que había en el agua junto a los borbotones de la hélice del barco, por más que la miraba y la retocaba, no lograba yo encontrar la manera de plasmarla completa, es decir, la luz que contiene a las tinieblas, a la muerte, y también es contenida por ellas [...] Me quedé con los codos sobre las rodillas y las manos en la cara, mirando para el piso, sentado en la silla que usaba para estudiar las pinturas, al frente de la luz del agua que aún no había logrado plasmar [...] –No logro ponerle el vértigo– dije (González, 2011: 61).

El enunciado ecfrástico en mención tiene gran pertinencia; según Riffaterre, la écfrasis es una manera de recordarnos que la obra de arte es el resultado de una intención, de un pensamiento y de una voluntad creadora; incluso puede hablarse de una ilusión de écfrasis dada por un efecto, y es la aparición de la silueta del artista implícitamente, el lector siente su presencia, es la eficacia del artificio del cuadro (Riffaterre, 2000: 66-67); y en este caso esa eficacia está dada por la alusión a la dificultad que le genera a David plasmar la luz deseada en el agua, pero también por los comentarios externos a la obra que refieren la postura que adoptó frente a la pintura; está desconcertado, pues los retoques que le ha hecho no concretan lo que quiere, y es que no deja de ser compleja la intención de este artista: representar una abstracción como el dolor.

En relación con la primera écfrasis, continúan la inconformidad con el logro deseado y la aparición de comentarios que están fuera de la imagen. Pero aquí ya tiene mayor relevancia la luz y se enuncian analogías con lo que no se puede asir, lo etéreo, las sombras, lo inevitable, y la caída, quizá. Como lo expresa David, es la dificultad para plasmar la luz del agua, es la luz eterna que no puede aceptar porque es su propio hijo el que emprende un viaje que no tiene regreso; para este hombre que, en su interior nada en un mar de contradicciones, es una marcha hacia las tinieblas. Por otro lado, el adjetivo –completa” sugiere que ya plasmó algo, pero le cuesta reflejar en el cuadro eso que para él sigue siendo incomprensible.

Conforme al paso del tiempo, a medida que el narrador dilata la historia con intromisiones en el relato sobre asuntos del presente, desde el capítulo catorce hasta el



treinta y uno, también empieza a enunciar y a marcar con mayor regularidad el paso de los minutos, desde las nueve de la noche del día anterior hasta las nueve de la mañana, hora programada nuevamente para la muerte de Jacobo; por citar algunos ejemplos: –A eso de las nueve (de la noche), quince minutos después, Diez de la noche, a eso de las once de la noche lo hice, eran las once y diez, eran las once y cincuenta de la noche, Ahora sí eran las doce de la noche, A las doce y cinco, Doce y doce de la noche, Doce y catorce, Doce y dieciocho, Doce y treinta y tres, A eso de la una de la mañana” (González, 2011). La marcación exhaustiva del tiempo no es casual, David empieza el conteo regresivo de la muerte de su hijo, a la vez que padece el sufrimiento propio y el de la familia: –Recordé asombrado lo que iba a pasarnos, lo que estaba pasándonos, y fue como desgajarme por dentro, fue como recordar de repente que llevaba mucho, mucho tiempo desgajándome por dentro [...] La vida era un sueño horrible” (González, 2011: 65); y se intensifica el dolor cada vez más con el paso del tiempo: –Teníamos por delante pocas horas, ya menos de once, que iban a estar más marcadas de pena que todo lo que les hubiera podido ocurrir a mis cangrejos herradura en sus millones de años de existencia.” (González, 2011: 70).

A partir del capítulo diecisiete no solo es relevante la marcación reiterativa del tiempo; si hasta aquí eran constantes las alusiones al agua y a la luz, ahora estas se opacan y entran en juego insistentes alusiones a las llamas:

Cerré los ojos y contemplé la pena que vivía en mí en ese instante y me rodeaba como las llamas de las pinturas del purgatorio [...] Me vi de pronto otra vez envuelto en llamas [...] me había regresado con toda su fuerza la aflicción, y las llamas me recorrían por dentro, unas veces por un costado, otras por otro y casi me asfixian (González, 2011: 75-76).

Así hasta llegar al capítulo treinta y dos, casi al finalizar la novela. Volviendo al enunciado ecfrástico inicial, puede verse cómo marchan en paralelo las referencias a la evolución del cuadro y las sensaciones referidas al dolor que, con otras abstracciones, se vuelve en ocasiones desgarrador y aparece además magnificado, con lo que se logra un efecto y una reacción, también en el lector.

En relación al dolor y a las constantes alusiones a las llamas, se presenta el segundo enunciado ecfrástico alusivo a la obra pictórica *El grito* de Munch<sup>11</sup>:

La aflicción no es inmóvil; es fluida, inestable, y sus llamas, más azules que anaranjadas y rojas, y a veces de un verde pálido espantoso, lo torturan a uno por un costado en el interior del cuerpo, a veces por el otro costado, a veces por todo el interior y con mucha fuerza, hasta que te vez gritando en silencio como en la pintura de Munch en la que una persona da un alarido sobre un puente (González, 2011: 76).

La inserción de este intertexto en la obra literaria metaforiza la dimensión del dolor que puede llegar a padecer el ser humano ante un hecho inesperado y fortuito, como la pérdida de un ser amado; de allí que cuando el personaje protagonista enuncia esta pintura haya un alto grado de identificación en dos direcciones: por un lado, con la obra en cuanto a su deseo de gritar y no puede más que contenerse y, por el otro, con Munch, ya que es de suponerse, conoce su vida (aunque esto haga parte del mundo posible de la novela). Son esas pinceladas rojas, naranjas y azules del cuadro de Munch, las que representan las llamas que David lleva dentro y lo torturan ante la impotencia de no poder darle un vuelco al destino que ha escogido su hijo Jacobo. En esta línea, obras como *El jardín de las delicias* de Bosh y *La catedral de la sagrada familia* del genial arquitecto Antonio Gaudí, se enuncian en un momento de desazón, terror y temor; la belleza contenida en un cuadro y en una obra arquitectónica tan compleja que no le correspondía<sup>12</sup>: “Ningún horror estético, ni bello, ni armonioso hubo para mí” (González, 2011: 65).

Otras obras pictóricas como *Ofelia muerta* (1851) de Millais y *El sacrificio de Isaac* (1635) de Rembrandt, aluden a esa forma bella, natural y armoniosa de representar la muerte, contradictoriamente, no por ser representada en una obra de arte, disminuya o deje de causar pena, de empujar al delirio y al desvarío. En *La luz difícil* los intertextos

---

<sup>11</sup> Edvard Munch (1863-1944) es un pintor noruego que desarrolla toda una obra autobiográfica desencadenada por numerosas crisis psicológicas, donde la muerte de padres y hermanos envuelven su vida en la melancolía; así, *El grito* refleja trazos de una experiencia traumatizante vivida por el artista, que busca golpear al espectador, tanto por la novedad de su procedimiento como por la inesperada manera como compone sus temas y alcanza a veces una intensidad de terror poco común. (Courcelles, 1992: 56-57).

<sup>12</sup> No es gratuito que David los ponga en un mismo plano, pues sabe que Bosch y Gaudí son igual de impactantes, el uno en la pintura y el otro en la arquitectura: —Obras tan importantes como *El jardín de las delicias* y *La sagrada familia*, representan un orden dentro del caos: El Bosco, aunque fuera exclusivamente pintor, pobló sus cuadros no solo de demonios, quimeras y súcubos, sino también de máquinas delirantes y de arquitecturas fantásticas, que en cierto sentido podrían considerarse antecedentes de las de Gaudí” (Jiménez, 2001: 3)

pictóricos son estrategias narrativas del autor, con las que pretende establecer asociaciones entre la obra enunciada y las sensaciones de David; además, muestran que la desgracia no es exclusiva de la gente del común y que esos pintores tan geniales también fueron presa de los impulsos vitales que los inspiraron para representar su melancolía, su tristeza y su temor; son espejos que reflejan sus estados de ánimo en determinados momentos. Asimismo, por un lado, insertan al lector en un mundo que si bien es ficcional no deja de tener verosimilitud y, por el otro, son detonantes de experiencias estéticas del artista a partir de la cuales interpreta y poetiza su interior, también caótico y melancólico.

Ahora bien, en el tercer enunciado es evidente que avanzan en paralelo tanto el relato como la pintura. Hay descripciones sobre el cuadro, que están en directa relación con los momentos más álgidos que vive la familia frente a la enfermedad y la decisión del hijo enfermo. Cada que David trata de entender, o en parte entiende lo que están viviendo, lo que está sucediendo, también descubre algún elemento que le ayuda a ir estructurando su pintura:

La espuma había quedado bien desde el principio, yo no la había vuelto a tocar, pero el contraste con el agua había aumentado y la hacía relumbrar ahora con más intensidad. Siempre he trabajado mis cosas con ahínco, con cierta vehemencia (a pesar de eso no ha faltado el crítico que llame frías a mis obras), pero en esta del ferry lo estaba haciendo como si de ella pendiera la vida de todos nosotros. Era una lucha contra la aniquilación, en la que, para vencer el caos, había que plasmarlo como agarrando a un diablo por la cola y estrellándolo contra una tapia. Y aquí veo que vuelven a aparecer, trasmutadas, las imágenes religiosas de mi niñez en el muy católico Envigado y relacionadas de manera absurda con una pintura casi abstracta que solo a los tontos podría parecer fría (González, 2011: 94).

Este enunciado refiere diversos asuntos: 1) retoma el tema de la espuma, y aunque la alusión directa al cuadro es corta, ya se evidencia –a través de expresiones como –ahora sí, relumbrar, intensidad, ahínco, vehemencia”– que hubo un avance en la pintura; 2) se caracteriza y se diferencia de los anteriores, porque hay una descripción narrativa donde se involucran otros personajes, pues se muestra que en la pintura David estaba plasmando toda la historia del dolor familiar, además de su necesidad de interiorizarlo, comprenderlo y por fin aceptarlo; 3) alude a las críticas que le hacen a su obra; y 4) hay una particularidad: en este enunciado ecfrástico expresado por el pintor ubicado frente al cuadro y que hace parte de lo que está escribiendo David, aparece una intromisión de su voz desde el presente, en su

vejez: —Y aquí veo que vuelven a aparecer, trasmutadas, las imágenes religiosas de mi niñez en el muy católico Envigado y relacionadas de manera absurda con una pintura casi abstracta que solo a los tontos podría parecer fría” (González, 2011: 94); esta vez, quizá dejándose llevar de la carga emotiva que le causa lo que está describiendo e interpretando a partir del cuadro en ese preciso momento. De acuerdo con Agudelo (2011), es —la asignación de vida al relato, la cual acerca al lector [...] como si estuviera ante el original” (2011: 90).

Esto confirma que el autor de la écfrasis se ve abocado irreduciblemente a dejarse llevar por las interpretaciones que le dictan sus emociones, originadas ante la contemplación de la obra y por el reconocimiento de que el cuadro es el signo de que el texto debe ir más allá de las palabras, que debe recurrir a un ejemplo, a una ilustración y, en lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor (Riffaterre, 2000: 174).

No es distinto con los enunciados ecfrásticos finales. Estos son mediadores y remiten a diversos signos, por eso el lector no solo lee la pintura, sino que le es posible ver cómo la lee David. Entre enunciado y enunciado hay interferencias con el relato de lo que pasa en el presente del anciano, durante el desarrollo de la escritura también manifiesta sensaciones parecidas a las del pasado, tanto así que en los momentos de mayor emotividad, referidos a la historia que cuenta, se ve obligado a parar y distraerse en algo: —Y aquí le tocó detenerse otra vez al anciano sentimental [...] Voy a olvidarme de lo de Jacobo mientras estemos aquí. Mañana cuando volvamos a la casa, seguiré con eso, que exige mis cinco sentidos y me abruma a ratos” (González, 2011: 101).

Como ya se dijo, a medida que se acerca la hora del deceso del hijo, paradójicamente el artista va alcanzando su objetivo. Hay una charla telefónica en la que Jacobo le pregunta a su padre cómo iba con lo del ferry y este le responde que aún no lo lograba, pero que iba estando más cerca; a partir de esa llamada no vuelve a tener noticias de Jacobo. En ese lapso de tiempo David se acerca, todavía inquieto, a su pintura. Puede verse en el cuarto enunciado ecfrástico:

Sin yo pedírselo, Venus fue a la cocina, me trajo otro tinto y lo dejó en la mesita, al lado de la pintura que miró con evidente admiración y sin hacer comentarios. Dos y media de la

mañana. ¡Cómo puede cambiar tanto una pintura con seis o siete toques que se hacen en menos de cinco minutos! La lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada, con las puertas de la percepción que se resisten a abrirse o entreabrirse siquiera (González, 2011:95).

Con ello expresa reflexiones que aluden no solo al cómo se pueden transformar las cosas en tan poco tiempo –quizá pensando en la muerte, que aparece la mayoría de las veces cuando menos se espera– sino también a la lucha interna por comprender que en la vida todo es cuestión de perspectiva. Ese retoque, esas pinceladas sobre las que vuelve es lo que le permite mediar con el duelo de la muerte cercana de su hijo.

Pero así como este suceso estaba ya tan próximo, en la pintura también estaba a punto de encontrar ese efecto de profundidad que deseaba darle a su cuadro, plasmar el lado oscuro, la muerte: “[...] y después al estudio, a mirar la pintura. Ya estaba muy cerca del abismo. El problema, me parecía, no estaba en el lado luminoso de la luz; me esquivaba su otro lado” (González, 2011: 104). Este quinto enunciado tiene además una función simbólica, ya que remite al abismo de la muerte –que le esquivaba todavía, no terminaba de comprender– y a la claridad de la vida –con lo que no tenía dificultad. Tal vez lo que necesitaba entender era que la muerte es parte de la vida.

Casi al finalizar el relato del pasado, David entra en un corto sueño, momento en el que se da la muerte de Jacobo, pero este suceso se dilata a lo largo de seis capítulos en los que se cruzan el pasado y el presente, solo que en mayor extensión, es como si el narrador –escritor– pretendiera detener el tiempo.

Al despertar, David se entera de lo sucedido y es aquí donde el último enunciado ecfrástico aparece para finalizar la historia del pasado: “Cuando pude volver a mi trabajo y miré la pintura, retoqué la espuma –que había estado bien, muy bien, demasiado bien– Y hoy está colgada en algún lado en Boston” (González, 2011: 128). Ya la muerte era una realidad y tocaba volver sobre el dolor que había sufrido con su espera; volver a esos momentos de desespero, de no saber qué hacer, donde sentía su vida turbada, al igual que el agua cuando la hiere la hélice del motor y produce la espuma. Es el final de la pintura y el final de esa historia de dolor que le tocó vivir en el pasado. El cuadro había estado bien desde el principio, pero no podía entenderlo porque toda la cuestión de la vida y de la muerte estaba a través de este objeto artístico.

En la historia del presente, ya en su vejez, para David la escritura es una dicotomía entre el escapar y volver, pues siente la necesidad de eternizarse, de dejar su legado ante la proximidad de la muerte y esta es la manera de conservarse en la luz de la memoria, es su forma de perdurar en el tiempo, es su gesto estético; la convicción de que la vida renace en una puesta de sol, en la oruga pronta a abrirse, la mariposa en una hoja, su contemplación; son esas cosas las que posibilitan salir a flote del abismo de incertidumbres y negaciones. David, pretende representar la luz en su cuadro, pero es a la vez la luz del agua y la luz de la muerte, y en el ocaso de su vida, la visión contemplativa de la naturaleza, nutre esas representaciones en la escritura, en la que devela un dejo de añoranza:

Todo ello sin dejar yo de añorar el olor del óleo o el polvillo del carboncillo al tacto, y sin dejar de extrañar la punzada, como la del amor, que se produce cuando uno siente que toca el infinito, capta la luz esquiva, la luz difícil, con un poco de aceite mezclado con polvillo de piedras o metales (González, 2011: 116)

Esta cita habla sobre la luz difícil, que puede interpretarse como el paso de la vida a la muerte, el infinito, la eternidad. Esa era la luz que buscaba Jacobo. Esa misma luz ya no le era esquiva a David, el pintor; en edad avanzada y en estado de serenidad, comprende que la muerte y el dolor hay que padecerlos, entiende otras cosas. Es su propio duelo y es él quien encontró la respuesta, porque tanto la muerte como la vida son asuntos íntimos, personales y no dan lugar a ser mediados por otros como muchas veces se pretende, es unidireccional en tanto es una experiencia propia.

Por eso hacia el final de la novela vuelven las alusiones a la luz, pero esta vez sus adjetivaciones remiten a la calma, a la serenidad, a la aceptación de la ceguera y por eso, a mirar con los ojos del espíritu: –Siempre me quedará, la luz grande, la que no tiene límites, la que no tiene formas” (González, 2011: 131).

A modo de conclusión, habría que decir que en la forma poética que encuentra David para expresar su dolor, hay también toda una estética del dolor. Entonces, para el lector es difícil no encontrar belleza en ese sentimiento intenso que puede provocar, incluso, cierta sublimación, representada en la imagen como un lugar de inmortalidad, en donde es posible determinar todos los hechos o sucesos que acontecen a un objeto determinado. Es casi imposible desdibujarlo a través de las palabras. Por ello el autor acude a la configuración de

un artista hábil, no solo con el pincel, sino también con la pluma y con suficiente capacidad de asombro para nombrar el acontecer, a partir de un cuadro que solo existe en el mundo posible de la novela y a través de la poesía.

De acuerdo con lo dicho, la écfrasis que opera en esta narración es una ilusión de una ilusión, es decir, hay una mimesis doble, ya que a través de David se hace una representación de una representación; así, el papel que corresponde al lector es de aceptación de la información, está sujeto solo a sus interpretaciones, ya que no tiene una opción diferente para hacer las propias. Siguiendo a Riffaterre, la descripción del objeto imaginario tan solo hace visible una interpretación, dictada menos por el objeto ficticio que por su función en un contexto imaginario (Riffaterre, 2000: 161).

Para el caso de *La luz difícil* la estrategia consiste en poner ese cuadro en el centro de las historias: historia marco e historias enmarcadas y entrelazadas, mediante la técnica del paralelismo, por eso a medida que se desarrolla la secuencia narrativa también en el desarrollo del cuadro, el artista tiene un progreso. Pero el avance que opera en mayor grado de significación está en el interior del personaje protagonista, ya que se evidencia una transformación; él pasa de un estado de total incomprensión respecto a la muerte y de insatisfacción en relación a la pintura, a un estado de claridad y cuando entiende que ese toque que le faltaba al cuadro estaba dado por una cuestión de perspectiva, encuentra la luz, la luz para su inconformidad con la vida porque la muerte le arrebató a su hijo.

En efecto, después de un agónico trasegar, después de padecer el dolor de la muerte como una condición *sine qua non*, comprende que la muerte es parte inherente de la vida; es así que transformado y sereno encuentra y acepta la luz difícil; paradójicamente, en su senectud, el protagonista empieza a padecer una ceguera progresiva, pero reconoce que hay otras opciones: “en todo caso me espera un futuro en el que seguramente solo voy a gozar de la luz de los sonidos, y de la luz de la memoria, y de la luz sin formas, pues mi vista se está yendo sin remedio” (González, 2011: 42). Por eso, entre otras cosas, se alude al término de la luz constantemente, era lo que él necesitaba pero también lo que le esquivaba: era el temor o porque no, el terror.

La configuración de este escenario narrativo, también permite entrever la fortaleza que puede alcanzar el espíritu cuando al fin comprende que los lindes entre la luz y la

oscuridad, la alegría y la tristeza, la serenidad y la angustia, son muy delgados; no son lugares dispares que se reducen, sino representaciones de la vida y la muerte que se complementan. Son abstracciones que se toman del mundo real para metaforizarlas y lograr un mayor grado en el reconocimiento del lector con la obra.

En síntesis, lo que sucede con la pintura envuelve los padecimientos y experiencias propios del mundo externo del artista. Hay una relación doblemente subjetiva y paralela a la vez, en acontecimientos como la muerte de Jacobo y el alcance de la luz en el cuadro que pinta David, es decir, cuando termina su obra, ésta ve la luz, su nacimiento ante sí y ante otros espectadores; por su parte, Jacobo se entrega a las tinieblas de la muerte, que desde la percepción de los otros era la desaparición de la corporeidad, mientras que para él era una luz acogedora que lo guiaba hacia el fin de su dolor. En esa dirección, la écfrasis literaria o “re-creativa” es una estrategia utilizada por Tomás González, que tiene como función una doble subjetivación –la del pintor-espectador frente al cuadro y la del lector frente a las interpretaciones del pintor-espectador– en un escenario con el que cualquier persona podría sentirse identificado.

## **Bibliografía**

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambigüo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, biblioteca nueva.

Albero, Danilo, La écfrasis como mimesis. [www.boletindeestetica.com.ar/trabajos.../Albero\\_Ecfrasis\\_como\\_mimesis...](http://www.boletindeestetica.com.ar/trabajos.../Albero_Ecfrasis_como_mimesis...) (Consultado el 18 de octubre de 2014).

Agudelo, Pedro (2011), Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria, *Lingüística y literatura*, Medellín, núm. 32.

Beristáin, Helena (1997), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.



Courselles, Pierre (1992), Munch, humano: demasiado humano, *Revista arte; revista de arte y cultura*, Bogotá, núm. 13.

Foucault, Michel (2012), *Esto no es una pipa Ensayo sobre Magritte*, Buenos Aires, Eterna cadencia Editora.

Galán Casanova, Jhon (2011), La memoria inventada, *El Malpensante*, Medellín, núm. 122.

Giraldo Efrén (2011), *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades, *Co-herencia*, Medellín, núm. 15.

González, Tomás (1995), *Historia de El rey del Honka-Monka*, Medellín, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

González, Tomás (2011), *La luz difícil*, Bogotá, Editorial Alfaguara S.A.

González, Tomás (2003), *Los caballitos del diablo*, Colombia, Norma.

González, Tomás (2006), *Manglares*, Colombia, Norma.

González, Tomás (1987), *Para antes del olvido*, Colombia, Plaza y Janés.

González, Tomás (1983) *Primero estaba el mar*, Colombia, Los Papeles del Goce.

Jauss, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.

Jiménez, Carlos (2001), Gaudí o los prodigios de la fantasía desbordada, *Revista hispanoamericana*, Santiago de Cali, núm. 27.

Marín, Paula (2013), *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Piedrahita, Ignacio (2004), Tomás González o el hábito de ser independiente, —*Universidad de Antioquia*, Medellín, núm. 0278

Riffaterre, Michael (2000), “La ilusión de écfrasis”, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros.